

Alexandre DUMAS fils, *La Dame aux camélias*, a cura di Marisa VERNA, Pisa, Edizioni ETS, 2011, 498 p.

Marisa Verna, professeur de littérature française à l'Université Cattolica de Milan, spécialiste du théâtre symboliste (et plus particulièrement de Joséphin Péladan), mais aussi de Proust, propose dans la collection « Canone teatrale europeo » des éditions ETS une nouvelle traduction italienne du drame d'Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, avec le texte français en regard, traduction précédée d'une importante introduction centrée sur l'analyse de la pièce (*Dentro il testo*) et suivie d'une annexe sur les différentes mises en scène (*In scena*), essentiellement en France et en Italie, depuis la première représentation au Théâtre du Vaudeville à Paris en 1852 jusqu'au spectacle monté par Giacomo Sepe au Teatro Argentina de Rome en 2004. L'appareil critique constitué par l'essai introductif et l'appendice est proposé en italien, puis dans une traduction anglaise qui vise un lectorat plus large que le cercle des chercheurs italophones.

Il ne faut pas s'étonner que cet ouvrage polymorphe, qui tient de la monographie littéraire, de la traduction scientifique et de l'étude de la réception, vienne d'Italie. En effet, la pièce de Dumas, dont le succès exceptionnel fut mondial, entretient des rapports privilégiés avec la péninsule : non seulement l'œuvre de Dumas inspire à Verdi l'un de ses plus célèbres opéras, *La Traviata*, sur un livret de Francesco Maria Piave, mais encore c'est *La Dame aux camélias* qui, à la fin du XIX^e siècle, sert de pierre de touche à la rivalité artistique des deux plus grandes actrices de l'époque, applaudies des deux côtés des Alpes, puisque Eleonora Duse construit son interprétation de Marguerite Gautier avec la volonté explicite de se distinguer de son aînée française, à la fois admirée et jalouée, Sarah Bernhardt. On pourrait s'amuser à débusquer d'autres coïncidences qui manifestent un lien particulier entre le drame de Dumas fils et la culture italienne : ainsi René de Ceccatty, auteur en 2000 d'une adaptation théâtrale du roman, est-il par ailleurs l'un des traducteurs les plus importants de littérature italienne, tandis qu'Alfredo Arias, metteur en scène de cette version âprement critiquée, revendiquait l'influence de Visconti. Et peut-être faut-il voir dans l'intérêt récent des chercheurs italiens pour le théâtre de Dumas fils (on pense notamment aux travaux de Simona Brunetti, amplement cités dans le livre de Marisa Verna) l'un des signes d'une curiosité sans cesse renouvelée pour les transferts culturels qui apparentent le romantisme français et le romantisme italien tout en révélant leurs différences profondes.

Le principal mérite de l'ouvrage publié par Marisa Verna tient sans doute à l'essai introductif qui se présente comme une interprétation, à nouveaux frais, de la pièce de Dumas, au prix d'un effort presque archéologique pour débarrasser l'œuvre des différents glissements sémantiques que l'histoire d'amour et de mort de Marguerite a subis en plus d'un siècle et demi de lectures, de critiques, d'adaptations. Dans la scène 5 de l'acte II, la courtisane la plus célèbre du XIX^e siècle se définit elle-même comme une « créature du hasard ». Marisa Verna s'attache à montrer comment la perception traditionnelle qui fait de Marguerite l'héroïne romantique par excellence, victime de la société bourgeoise, est sinon une « création du hasard », du moins le fruit d'une distorsion progressive du sens original de la pièce, qui a largement échappé à son auteur grâce à un certain nombre de failles et d'ambiguïtés constitutives du texte, qu'actrices et metteurs en scène ont comblées à leur guise. Marisa Verna revient tout d'abord sur les interactions entre vie et fiction dès la genèse de la pièce, à commencer par la relation bien connue de Dumas fils avec Marie Duplessis, célèbre prostituée, maîtresse abandonnée, morte de phtisie à 24 ans : pour Marisa Verna, cette source d'inspiration autobiographique quelque peu morbide, qui donne lieu, dans un premier temps, au roman de 1848, ne relève pas d'un héritage romantique. Bien au contraire, la confusion entre vie et fiction serait l'indice le plus sûr du passage d'une esthétique à une autre, c'est-à-dire du romantisme au réalisme bourgeois (p. 24) : dès 1852 Dumas fils aurait eu l'intention d'écrire un *drame à thèse* dont le but n'était certes pas de faire pleurer, comme un mélodrame, sur le sort de Marguerite, mais de dénoncer, d'un point de

vue de moraliste et de peintre des mœurs, la corruption d'une société dans laquelle se développe la classe répréhensible à laquelle appartient Marguerite. Marisa Verna affirme que l'une des originalités de la pièce tient au fait que c'est la courtisane elle-même qui porte les valeurs et l'idéologie de l'auteur, notamment dans la scène de confrontation avec le père d'Armand (III, 4), de sorte qu'en Marguerite, être hybride, mi-putain mi-ange, se fondent « deux dimensions dramaturgiques qui de fait ne peuvent coexister : le mélodrame et le drame social » (p. 33). La dichotomie entre le social (la vie des courtisanes) et l'intime (l'amour pur pour Armand) naît « de la contradiction interne, irrémédiable, de la société qui a produit ce théâtre » (*ibid.*). L'histoire de la réception de la pièce recouperait l'histoire de la lutte entre deux archétypes : alors que Dumas voulait montrer la défaite de l'archétype mélodramatique et amoureux, balayé par l'archétype bourgeois, le public fera de la pièce, au fil du temps, la victoire du premier sur le second (p. 34).

Pour étayer cette double interprétation (interprétation du sens original de la pièce pour son auteur et interprétation du sens de la pièce pour les spectateurs depuis la fin du XIX^e siècle), Marisa Verna analyse la préface dont Dumas accompagne l'édition définitive (1868), véritable programme idéologique (et non esthétique) qu'elle interprète comme la manifestation paradoxale d'un « féminisme misogyne », dont la logique implacable mais aberrante est proche de celle du raisonnement psychotique (p. 35). Le texte de Dumas met en lumière le lien entre sexe et argent qui fait que le corps de la femme est devenu un capital, objet de spéculation. On peut s'étonner, ici, que Marisa Verna dénonce la « vulgarité » et la « violence misogyne » de certains passages de la préface, certes très crus, mais dans lesquels il est évident que Dumas, prophétisant la « prostitution universelle », *dénonce* un état de fait et utilise à des fins polémiques un langage qui ne fait que révéler une situation sordide sans la cautionner : s'il est important de ne pas faire de Dumas un auteur progressiste et un héraut du féminisme, il ne faut pas non plus forcer le trait, tant il est vrai que les déclarations effarantes ne manquent pas dans la préface, à l'instar de la proposition finale d'imposer la conscription aux femmes et d'« exporter » (*sic*) dans les colonies, « au premier délit grave », les « femelles » (*re-sic*) qui refusent de travailler. Et pour mettre au jour les contradictions du féminisme douteux du père de Marguerite, Marisa Verna peut naturellement citer quelques passages croustillants de *L'Ami des femmes* ou rappeler les tergiversations de Dumas sur la question du divorce.

Lorsqu'elle revient à l'analyse de la pièce, Marisa Verna montre bien comment la mort de Marguerite répond à une nécessité non pas dramatique (comme cela aurait été le cas dans une œuvre romantique), mais *sociale* : seule la mort permet de pleurer la courtisane sans la condamner et de rétablir l'harmonie sociale, mais aussi d'absoudre un public composé à la fois d'avatars de Monsieur Dumont et de courtisanes (p. 45-46). Ainsi s'explique la construction du personnage principal, typique et exceptionnel : Marguerite est bien une prostituée, mais une prostituée différente, autre, dont la singularité émerge grâce au contraste avec Olympe, la vraie courtisane de la pièce. Dans les propos de Marguerite alternent le *nous* de l'appartenance à une classe (drame social) et le *je* d'un sujet qui échappe à cette même classe grâce à la pureté de son amour (mélodrame). C'est l'occasion, pour Marisa Verna, de reprendre les célèbres interprétations de *Mythologies* pour les infléchir : ce que Marguerite cherche à obtenir, ce n'est pas la « reconnaissance sociale » dont parlait Barthes, mais l'« existence individuelle » (p. 52), que l'héroïne ne peut atteindre qu'en mourant. Marguerite doit mourir pour exister, telle est la « logique profonde du personnage » (p. 59), qui ne peut donc que collaborer à sa propre mort, devenant la complice de ses bourreaux. C'est cette logique profonde qui explique la dimension proprement mythique de la pièce : lorsque le contexte social dans lequel la pièce a été conçue devient caduc (et il le devint en quelques années seulement, comme Dumas lui-même en était parfaitement conscient), il ne reste que la lutte du sentiment individuel, lutte véritablement universelle et transhistorique, qui assure à long terme le triomphe de la structure néoromantique de la pièce sur son autre structure, réalistico-bourgeoise.

Quant à la traduction qui suit l'essai introductif, il faut commencer par regretter, avec un certain étonnement, que le texte français en regard comporte un nombre élevé de coquilles, parfois gênantes (le pauvre Varville devient un peu trop souvent un exotique « Vanille »...), ainsi que des problèmes d'accents constants, défauts de transcription surprenants dans un ouvrage publié en Italie, où la philologie reste une discipline d'excellence. La traduction elle-même est de bonne tenue, précise et claire, attentive notamment aux différentes nuances du lexique de l'amour et de l'argent et, si elle manque parfois de rythme et de piquant pour certains personnages qui composent une société brillante de jouisseurs au verbe facile (Olympe, Prudence, Saint-Gaudens), elle est suffisamment soignée et cohérente pour ne pas faire double emploi avec les traductions italiennes existantes. On relève çà et là des contresens (dans la Préface de Dumas, « les physiologistes et les statisticiens vous diront que la prostitution n'engendre que la stérilité » est traduit par « i medici e gli autori di statistiche vi diranno che la prostituzione non provoca la sterilità », c'est-à-dire « ... la prostitution ne provoque pas la stérilité », p. 171) et plusieurs faux-sens. Par exemple, Prudence, prenant la mesure de l'amour de Marguerite pour Armand et craignant la contagion d'un sentiment éminemment dangereux, s'exclame (II, 1) : « Je me sauve. Dites donc ! si ça se gagnait ! ». La traduction (« Me ne vado. Ma guarda ! Se si potesse ottenere qualcosa ! », p. 231), sans doute emportée par l'omniprésence du thème financier, fait dire à Prudence « ... Si on pouvait en tirer quelque chose ! ». Dans une didascalie (IV, 1) qui manifeste un souci évident du détail réaliste, « deux joueurs d'écarté » (jeu de cartes il est vrai sans équivalent en italien) sont devenus « due giocatori appartati » (p. 311), c'est-à-dire deux joueurs « à l'écart ». Toutefois, de telles erreurs, qui paraissent inévitables dans une entreprise aussi difficile et ambitieuse, n'enlèvent rien à la qualité de l'ensemble.

L'annexe sur les différentes mises en scène et interprétations de *La Dame aux camélias* se présente comme une synthèse, mais aussi un complément et une mise à jour fort utiles, des travaux de Christiane Issartel, de Simona Brunetti et de Donatella Orecchia (cette dernière s'étant essentiellement intéressée aux jeux de Sarah Bernhardt et d'Eleonora Duse). Parmi les apports les plus intéressants de ce travail sur la dramaturgie, signalons les recherches originales et minutieuses que Marisa Verna a conduites sur des livrets de régie totalement inédits (notamment ceux d'Edwige Feuillère), qui permettent de conclure que dès le début du XX^e siècle la pièce de Dumas est devenue « le mélodrame de la modernité » et Marguerite l'incarnation « de l'éternel féminin outragé par la société », de sorte que le drame « a pris une nouvelle position dialogique par rapport à la réalité » : « la condamnation de la dépravation féminine est devenue le spectacle des droits bafoués d'une femme » (p. 386). On sait gré à Marisa Verna d'analyser les mises en scène les plus récentes (l'adaptation de René de Ceccatty, la mise en scène d'Alfredo Arias et le choix d'Isabelle Adjani pour incarner Marguerite en 2000 au Théâtre Marigny font l'objet de critiques sévères mais fondées), mais aussi de rendre justice à certaines relectures d'avant-garde, dans l'Italie des années 70 et 80, qui ont fait de la dame aux camélias – parfois interprétée par un comédien généreusement moustachu ! – le symbole de l'aliénation des minorités, et notamment de la communauté homosexuelle.

L'ouvrage de Marisa Verna se présente donc comme une contribution importante à la compréhension du drame de Dumas, compréhension qui doit tenir compte à la fois d'un projet idéologique inscrit dans une réalité sociale et historique précise et d'une série de transformations, sur scène et dans le public, que le texte lui-même rendait possibles. S'il est toujours délicat de reconstruire l'« intention » de l'auteur et s'il est parfois un peu lâche de postuler une interprétation infiniment ouverte du côté du lecteur, il est particulièrement pertinent pour ce texte théâtral d'étudier, comme le fait Marisa Verna, l'*intentio operis*, pour reprendre une catégorie chère à Umberto Eco : une « intention de l'œuvre » qui excède ou contredit celle de son créateur pour se rendre disponible à l'interprétation plurielle des différents agents du théâtre et des spectateurs.